

15. Ковалев В. А. Политическая трансформация в регионе: Республика Коми в контексте российских преобразований. Сыктывкар : СыктГУ, 2001. 251 с.
16. Оль П. А. Политико-правовая сущность суверенитета // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского: Власть и право. Вып. 2 (7). 2003. С. 109–114.
17. Проничев И. К. Внешнеэкономические связи Республики Коми. Сыктывкар : Сыктывкарский лесной институт, 2003. 157 с.
18. Развитие этнополитической ситуации в 80–90-е годы и становление коми национального движения. Этнокультурное и этнополитическое развитие народов Коми в XX веке / под ред. М. Н. Губогло. М. : ЦИМО, 1998. 375 с.
19. Спиридонов Ю. А. Республика Коми: настоящее и будущее. Сыктывкар. КНЦ УрО РАН, 1995. 30 с.
20. Сулейман Л. Ю. Этнизация политики в посткоммунистическом мире. URL: <http://dissers.ru/1/11648-1-simonyan-lilianna-yurevna-etnizaciya-politiki-postkommunisticheskom-mire-230002-politicheskie-instituti.php>
21. Сулейманова Ш. С. Этнический фактор в современном политическом развитии России. URL: <http://psibook.com/sociology/etnicheskiy-faktor-v-sovremennom-politicheskom-razvitii-rossii.html>
22. Штрихи этнополитического развития Республики Коми. Очерки. Документы. Материалы. М. : Старый сад, 1994. Т. 1. 313 с.

Л. М. Макарова

Идея лабиринта в жизни и творчестве Мариана Колодзая

УДК 7

Мариан Колодзей создал свое художественное наследие как свидетельствование не только смерти, но и жизни. В его творчестве переплетаются не только документальные свидетельства, но и загадочная игра. Его сценография воспринимается как протест против реалий Аушвица. Он стремился максимально точно соотнести текст и режиссуру, однако в своей сценографии часто использовал эффект разделения пространства сцены. Концлагерь был хаосом, и сценография противопоставляла этому хаосу упорядоченность, так что Аушвиц постоянно присутствовал в его работах хотя бы в виде соб-

ственного отрицания. Все это вместе создавало картину лабиринта, запутанного пространства, подобного человеческой душе.

Ключевые слова: лабиринт, сценография, концлагерь, вечное возвращение, распятие, Пьета, человек, пространство, время.

L. M. Makarova. The idea of the labyrinth in the life and work of Marian Kolodzeja

Marian Kołodziej created his artistic testament not only to give testimony of death but also of life. In his works, there is not only something of bitter seriousness of a documentary but also something of a mystery play. His theatrical works can be treated as a protest against what he experienced in Auschwitz. He had usually tried to be faithful to the text and stage directions, he used to disintegrate the space of the stage. The camp was a chaos, a disorder. In the theatre he has always taken great care to make the stage visual arrangements and layouts meaningful. They have always been disintegrated systems: spaces, universe, light. So Auschwitz has always been present — but as its denial. All that picture and scenery with that disintegration are sometimes as like as labyrinth of the soul of man.

Key words: Labyrinth, set, a concentration camp, the eternal return, the crucifixion, the Pieta, people, space, time.

Понятие лабиринта как системообразующего показателя представляется наиболее адекватно отражающим перипетии жизненного и творческого пути М. Колодзая. В сложной модели лабиринта нашли отражение параметры характеристики личности, присутствующие как в «Объяснении» (автобиография-интервью М. Колодзая) [12, с.1–64], так и в его творчестве. Постоянная выставка его рисунков, связанных с концлагерной проблематикой, и посвященный ей альбом [6], носят название «Лабиринты Мариана Колодзая» и содержат косвенное указание на способ интерпретации пережитого.

Выставка размещена в подвалах францисканского монастыря в местечке Харменже, недалеко от Освенцима. Пространство выставки организовано наподобие лабиринта, разделено многочисленными перегородками и препятствиями. Эта запутанность места дополнена стеклянными поверхностями на отдельных участках пола и стен, придающими отражаемому миру добавочную ирреальность. Хаотичное

размещение экспонатов (рисунков и предметов) заполняет не только поверхности пола или стен, но и затрагивает потолочное пространство. Огромное количество изображенных фигур и лиц создает впечатление перенасыщенности, несоответствия такого нагромождения небольшому пространству выставки. Как концепция выставки, так и ее организация воспроизводят, по крайней мере, одно из наиболее распространенных, классических, значений лабиринта — запутанного пространства, из которого психологически невозможно выбраться.

Принципу лабиринта подчинен и альбом, частично содержащий представленные на выставке работы — рисунки и значительное число их фрагментов. В альбоме отсутствует нумерация страниц, нет и никаких других разграничений, хотя бы в виде названий или порядковых номеров помещенных в нем работ, нет оглавления. На выставке снабжены названиями лишь те работы, которые были представлены в зарубежных экспозициях. Они частично приведены в «Путеводителе» по постоянной выставке в Харменже, составленном супругой художника Халиной Слоевской-Колодзей [15]. По мнению М. Колодзей, названия работ были бы попыткой давления на зрителя, навязыванием ему единственного варианта прочтения «картин-текстов», как он называл свои работы. Это непрерывный поток лагерных впечатлений, перетекающих одно в другое. Здесь, как на самой выставке, зритель вновь попадает в весьма неопределенное пространство, выход из которого он должен найти для себя сам.

Уходя после просмотра выставки, зритель оказывается в японском садике, разбитом по инициативе М. Колодзей и известном под названием «Сад жизни». Своей гармоничностью он призван помочь преодолеть, в том числе с помощью медитации, тупик, возникающий в сознании посетителей выставки из-за неспособности разума осмыслить увиденное. Создавала его организация под названием «Польское сообщество мира», существующая с 2001 г. Ее целью является поддержка общественных инициатив, она также организует встречи с целью медитации, в том числе и в «Саду жизни».

Термин «лабиринт» в настоящее время используется довольно широко, в том числе и применительно к жизни театра [7], причем диапазон его значений варьируется. Наиболее пространная трактовка этого термина, подразумевающая также своеобразную стратегию его применения, содержится в «Энциклопедии символов». Лабиринт по-

нимается там либо как символ вселенского препятствия, которое одинаково проявляется на всех направлениях пути движения человека, либо как безвыходная ситуация, из которой не могут выбраться души живых и умерших. В этом случае лабиринт становится своеобразной территорией выбора, пространством мистической связи между горним и дольным мирами [5, с. 269–271].

Достаточно подробно концепция лабиринта исследована в работе бельгийского литературоведа Ж. Пуле. Пространство, согласно Ж. Пуле, приобретает черты лабиринта в случае, если его характеристики включают противоположные показатели¹. Иными словами, это пространство может оказываться одновременно сжатым и безмерным, отражая двойственность восприятия находящихся в нем людей. Такие же изменения характерны, по мнению Пуле, и для восприятия времени, которое также может растягиваться, превращаясь в бесконечность, сокращаться до полного исчезновения, или возвращаться.

Формально М. Колодзей применяет определение лабиринта только к характеристике концлагеря, где он был заключенным в 1940–1945 гг. В реальности же принцип лабиринта, как неявно выраженного способа интерпретации реальности, может быть распространен и на другие обстоятельства жизни и творчества Колодзеля. К ним можно отнести ситуацию начала Второй мировой войны (1939–1940), сценографическую деятельность в Гданьском театре «Побережье» в 1950–1991 гг., многочисленные выставки его творчества, алтари, созданные им в 1987 и 1999 гг. к приездам в Гданьск папы Иоанна Павла II.

Неоднозначность и намеренная запутанность повествования характерны также для его текстового сочинения «Подлинная биография Мариана Колодзеля» [8, с. 6–8]. Там он провоцирует читателя на возможность двойного толкования текста, частично способствуя созданию в СМИ мифа о его якобы полном отказе от собственного имени и использовании до конца жизни псевдонима. Особенно широко эта ин-

¹ Работа написана на французском языке, однако в нашем распоряжении был польский перевод [14, с. 493–529]. В цитируемом разделе максимально использовано содержание гравюр Д. Б. Пиранези из цикла «Тюрьмы». Дополнительно Ж. Пуле ссылается на работу Т. Де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум». В обоих случаях для характеристики лабиринта использованы пограничные обстоятельства — тюрьма как место заключения (изоляции человека от мира) и помраченное сознание человека, неадекватное восприятие им мира.

формация распространилась сразу после его смерти [11]. Все эти суждения не соответствуют его «Объяснению», в начале которого официально указаны все данные о М. Колодзее на момент рождения, пребывания в концлагере и возвращения в послевоенную жизнь [12, с. 1].

Особенности восприятия, обусловленные концлагерной ситуацией, подробно исследовали бывшие заключенные, психологи В. Франкл и Б. Беттельхейм и социолог А. Павелчиньска. Непосредственно термин «лабиринт» они не используют, однако их впечатления и описания концлагерной жизни вполне соответствуют обобщенным интерпретациям Ж. Пуле.

В. Франкл обращает внимание на психическую трансформацию заключенного начиная с первых часов его пребывания в лагере. Он упоминает, ссылаясь как на свой опыт, так и суждения других психологов-заключенных, о регрессии, возврате к более примитивным формам поведения. Будущее в этом случае автоматически переставало существовать, единственным временем оказывалось прошлое, жизнь обращалась вспять [3, с. 137].

Неопределенность собственной судьбы породила у заключенных не только ощущение практической неограниченности срока заключения, но и впечатление полной их отчужденности от мира за пределами лагеря. Пространственные и временные характеристики реальности одинаково искажались, сознание мифологизировалось. Человеческое существо становилось в этих условиях все более беззащитным, брошенным и забытым.

Выход из тупика (лабиринта) концлагерной ситуации Б. Беттельхейм видит в ее отрицании [2, с. 80]. Он подразумевает под этим не погружение в дебри ирреального, а выстраивание иной системы ценностей, не связанной с лагерными стереотипами. У него самого, как и у В. Франкла, ментальная дистанцированность от лагерной повседневности достигалась за счет отстраненности, научного анализа происходившего, создания виртуальной книги о лагерной психологии.

Работа А. Павелчиньской отличается от работ предыдущих исследований отсутствием апелляции к ее собственным эмоциональным переживаниям лагерного опыта [13, с. 50]. В основе ее рассуждений — человек, оказавшийся в экстремальных условиях, с перспективой скорейшего уничтожения или полной деградации. Ее интересуют гу-

манистические ценности и способность человека сохранить их в условиях террора в диапазоне довольно широкого балансирования между жизнью и смертью. Люди, попавшие в концлагерь, оказывались в ситуации выбора. Однако всегда определение границ внутренней свободы оставалось за самим человеком [13, с. 163], заставляя его балансировать между полным самоотречением и таким же полным переходом на сторону нацизма. Шанс выжить дается только при условии вечной борьбы человека за существование. Однако в этой борьбе объективно более высок шанс положительной морали, стремления остаться человеком.

Здесь уместно вспомнить суждение современного французского философа А. Бадью о «креативной силе отрицательного события» [1, с. 11], открывающего новое субъективное пространство.

У заключенных, по мнению А. Павелчиньской, за счет приспособления к ситуации прежние ценности приобретали новый смысл и мало соотносились со стандартами поведения свободного человека. Все свои описания А. Павелчиньска дает в двух вариантах — отстраненно и через эволюционирующее восприятие заключенных.

М. Колодзей искажение восприятия интерпретирует, в частности, в рисунке «Мировое древо», одном из немногих на выставке, имеющем название. В работе М. Колодзая этот символ Вселенной становится напоминанием об изоциренных издевательствах охранников, загонявших ослабленных людей на дерево, с которого можно было в любой момент сорваться и либо разбиться, либо быть разорванным собаками охраны. Однако с этого же дерева, поднявшись до его вершины, можно было увидеть пространство за пределами лагерных стен¹.

Подъем на вершину дерева приравнивается здесь к переходу в совсем иной мир, что вполне соответствует пониманию лабиринта как связующего звена между нижним и верхним мирами. Но верхний мир в традиционном понимании на рисунках Колодзая обычно отсутствует, небо заменяет некое задымленное пространство как постоянное напоминание о трубах крематориев, единственном способе покинуть концлагерь. Поэтому в качестве «горнего» оказывается мир за пределами концлагеря.

¹ Это впечатление М. Колодзей описывает в альбоме [6, с. 21 (нумерация страниц наша — Л. М.)].

В условиях концлагеря было невозможно сохранять ценности в их абсолютном значении, это быстро приводило к гибели. Однако именно это первоначально пытался сделать М. Колодзей: сохранять в возможно более приемлемом виде свою одежду или отказаться от съедания картофеля вместе с кожурой, что было абсолютно нереальным в концлагере, в условиях постоянного голода.

Позднее Колодзей, по мере приобретения лагерного опыта, обратился к ценностям более высокого плана, основанным на понятии справедливости. В своих воспоминаниях он много говорит о весах, всегда в значении меры соотношения добра и зла [6, с. 21]. Лагерный лабиринт становится для него пространством, в котором происходит постоянная борьба этих двух начал, приводящая к изменению смысла многих прежних ценностей.

Наиболее ярким примером уже не просто добра, а подвижничества, символом абсолютной верности идеалам стал для М. Колодзея пример монаха-францисканца о. М. Кольбе, заключенного Аушвица, пожертвовавшего своей жизнью для спасения другого человека. Колодзей вместе с другими заключенными во время одного из апелляей оказался свидетелем этого акта самопожертвования. Отец М. Кольбе погиб в лагере в 1941 г., а в 1982 г. он был канонизирован католической церковью. В альбоме Колодзея он стал впоследствии одной из ключевых фигур. На одном из рисунков летящего о. Кольбе поддерживает Богородица. На фоне бесчисленного множества истощенных и неотличимых друг от друга заключенных с их пустыми глазами Кольбе привлекает внимание сосредоточенным и живым взглядом (рис. 1). Перед зрителем предстает человек, несомненно, индивидуальной судьбы, давно сделавший свой выбор и уже не отступавший от него.

Возможность выхода из тупиков концлагерного лабиринта для М. Колодзея оставалась единственно через идею Бога, его страстей. В рисунках видно стремление показать близость пути к Богу человека, находящегося на грани, разделяющей добро и зло. Впрочем, глубокая религиозность М. Колодзея не была обусловлена только тяготами лагерного существования, она изначальна, поскольку его лицейское образование строилось на идеях харцверства, с его переплетением глубокого и самоотверженного патриотизма и религиозности. Поэтому после оккупации Польши нацистами закономерным для Колодзея было

примкнуть к подпольной борьбе бывших лицеистов, вдохновлявшейся лицейским священнослужителем, ксендзом Лехом Земским [12, с. 1].

На многих его рисунках присутствуют два человека — сам М. Колодзей и о. М. Кольбе, становящийся проводником Колодзея на пути к Богу. Не только пространство вне существования лагерных стен и ограждений, но и время в этих условиях вновь тяготеет к Бесконечности. Иногда М. Колодзей и о. М. Кольбе изображены раздельно, в таких случаях второй фигурой на рисунке чаще всего является Иисус Христос, а генеральная идея восходит к страданиям крестного пути. Это перекликается с суждением А. Бадью, отмечающим безотносительно к конкретным событиям, что в сложных жизненных ситуациях человек показывает себя существом бессмертным, преодолевающим страдания и смерть [1, с. 27].

Распятие поэтому также находит аналогии в концлагерной реальности. Одной из самых ужасных лагерных пыток было подвешивание заключенных на столбе, который напоминает Колодзею распятие. Страдающий Христос в венце из колючей проволоки висит на мученическом столбе вместе с заключенным номер 432 (лагерный номер М. Колодзея).

Наиболее близкой в этом отношении к зарисовкам лагерной проблематики оказывается сценография к оратории «Художник Матис» П. Хиндемита (проект не был реализован), посвященная творчеству художника М. Грюневальда и базирующаяся на росписях Грюневальдом Изенгеймского алтаря. Однако работа этого художника претерпела в сценографии существенные изменения, снова напоминающие о лабиринте и поиске пути выхода из него.

Центральную часть сценического пространства по-прежнему, как и у Грюневальда, занимает распятие как выражение наивысшего страдания, но в нижней части оно дополняется фрагментом из «Искушения св. Антония» со створок того же алтаря и отдельным показом сцепленных рук Марии Магдалины. По замыслу Грюневальда, этот жест должен был восприниматься как еще одно напоминание о терновом венце. Произвольное, на первый взгляд, сочетание в сценографии отдельных фрагментов алтарных росписей Грюневальда создавало на сцене бинарную оппозицию «искушения-страдания» как

содержания всей человеческой жизни, а через апелляцию к Библии все это приобретало вневременное значение.

На выставке в Харменжах, где находится эскиз этой сценографии, с правой стороны от распятия в виде инсталляции помещен обгоревший будильник, в свое время найденный Колодзеем в руинах лагерного крематория. Этот символ насильственно остановленного времени становится своеобразным дополнением к «черному солнцу», напоминанию о трубах крематория и о бесчисленных жертвах нацизма. В сценографии «оппонирует» этим символам смерти светловолосый серафим из сцены Рождества Христова (с внутренних створок того же алтаря). Он помещен у основания всей композиции. Это вновь идея противопоставления Вечности, представленной фигурой Распятого и обугленного будильника, свидетельства крушения многих жизней.

Наиболее явным местом присутствия Бога и символом его вседушности становятся алтари, с вершины которых папа во время визитов в Польшу должен был обратиться к верующим. М. Колодзей создал два таких алтаря, с промежутком в 12 лет. Там предстает иного рода реальность, нематериальная и в одном случае, в алтаре 1987 г., сосредоточенная в созданной «ладье Петра» (наместником которого является папа). В другом случае, в 1999 г., это присутствие Бога включает пространство Неба и Рая и выглядит рассеянным, подобно свету, за счет многочисленных фигурок святых и распятий, занимающих значительное пространство и выполненных в кашубской традиции народного искусства. Эти работы, если учесть, что визиты папы приходились на очень беспокойное в истории Польши время, становятся у Колодзеля ясным индикатором Добра и Зла, поскольку здесь снова происходит столкновение священного и мирского, жесткого политического курса страны и милосердия Бога. Сопот, где был размещен второй алтарь, в 1999 г. был местом военных столкновений между населением и правительственными войсками.

Один из постоянных мотивов творчества М. Колодзеля, в том числе в концлагерной проблематике, — Пьета как итог крестного пути. На одном из рисунков изображен Колодзей, собственными руками несущий к печам крематория тело погибшего школьного друга М. Кайдаша, оказывающий ему последнюю помощь, услугу, единственно возможную в этих условиях. Мариан Кайдаш был последним

предвоенным вожатым Пятой харцерской дружины и в начале войны возглавлял небольшую подпольную группу лицейстов. Он был арестован в 1940 г. вместе с М. Колодзеем и отправлен в концлагерь Аушвиц. Погиб он там осенью 1942 г.

Таких изображений довольно много, в некоторых случаях постаревший Колодзей держит на руках заключенного номер 432, символически оплакивая собственное прошлое (рис. 2).

В некоторых случаях рисунки религиозного содержания воспроизводили исчезнувший мир, оставшийся в сознании узников только как болезненная память о прошлом. Одним из таких примеров для Колодзеев является Сочельник 1940 г., первый с момента заключения прожитый на территории лагеря. Это был прежде, в свободной жизни, день возвращения в утраченный мир детства. Работа Колодзеев представляет собой триптих, на котором изображены полярно противоположные миры — ушедшее прошлое и единственно реальное настоящее — и люди, оказавшиеся в месте пересечения этих миров.

Стол в центре картины, за которым сидят двенадцать (по числу апостолов) заключенных, вызывает аналогии с Тайной вечерей и грядущей смертью Христа. Среди этих 12 человек — и М. Колодзей, номер 432, единственный из них, переживший лагерь и оставшийся в живых. Вверху надпись «Тихая ночь, святая ночь» с держащими ее ангелами. Но немецкий готический текст надписи в условиях лагеря выглядит жестоким напоминанием о реальности. Содержание этой работы подробно рассмотрено в Путеводителе [15, с. 25].

На боковых створах триптиха справа — напоминание о картинах детства, нарисованных цветными мелками, как в школе, группа колядующих во главе со смертью, на этот раз вполне мирным атрибутом общей картины Рождества. На левой створе изображен стол, за которым присутствуют те, кого память заключенного воспроизводит прежде всех, — родители. По польскому обычаю, за таким столом принято оставлять не занятым одно место, в данном случае, вероятно, приготовленное для заключенного 432. Двое заключенных покровительствуют Сочельнику в традиционном польском изображении Христа Скорбящего, увенчанного терновым венцом (рис. 3).

В послевоенные годы проявление протеста против концлагеря было выражено через взаимодействие Колодзеев со сценическим пространством. Сценограф — это организатор пространства, его соотне-

сения с общей концепцией спектакля. Наибольшее впечатление в лагере производила, по словам Колодзая, пространственная замкнутость. И при оформлении спектаклей он часто старался продемонстрировать открытость и множественность внутренних миров сцены, придать им самостоятельное значение. В его спектаклях часто не было разделения сцены и зрительного зала, отсутствовал занавес [16, с.12–13]. Одно пространство при этом всегда перетекало в другое. Концлагерь был хаосом, беспорядком, которому требовалось противопоставить упорядоченность. Однако, если анализировать пространство как один из образов лабиринта, между этими, казалось бы, противоположными трактовками оказывалось много общего.

Сцена театра, которую Колодзей стремится показать, как огромность света и пространства, как отрицание тесноты и одновременно бесконечности лагеря, в действительности являлась очень узкой и тесной. И Колодзей всеми способами старался расширить мир спектакля в воображении зрителей, показать его изменчивость.

В этом отношении Колодзю помогает использование освещения, при котором актер оказывается в центре ожившего благодаря свету пространства, где он должен раствориться. Свет и игра прожекторов, по мнению Колодзая, способны были создать любое место и атмосферу, в том числе и некое параллельное пространство, плод зрительского воображения. Именно свет, по мнению Колодзая, отражаясь от множества поверхностей, придает всему пространству особую внутреннюю освещенность, даже свечение, создавая впечатление сияния [10, с. 64]. Впрочем, такой прием использовался не всегда. В спектакле «Гамлет» (1970) М. Колодзей исходил из тезиса В. Шекспира: «Дания — тюрьма». Соответственно, занавес здесь наличествовал и представлял собой нечто монументальное, он поднимался и опускался с шумом и скрежетом, а разграниченное пространство производило впечатление тюремных камер.

Человека, и в первую очередь актера, он также старался представить как открытое, незамкнутое пространство, что вновь становилось вызовом концлагерю, где телесная замкнутость соединялась с духовной. Он считал, что форма, находящаяся в пределах взгляда, должна иметь человеческое измерение [17, с. 9]. Благодаря применению очень легких и мобильных материалов сцена казалась продолжением актера, которому отводилась роль организатора пространства. Лестницы,

подиумы, опоры в этом случае не подавляют актера, они вписывают человеческое тело в музыкальный и архитектурный порядок, но в то же время сохраняют общую идею лабиринта.

В спектакле 1976 г. «Свадьба», по пьесе С. Выспянского, отсутствуют стены хаты, где происходит основное действие, остаются только двери и окна. Стены заменяются нагромождениями опор, временами принимающими форму креста, частого символа в сценографии М. Колодзая. В частности, крест присутствует в сценографии «Последних дней Чака» И. Мадача (1975) и «Кладбища автомобилей» Ф. Аррабаля (там форму креста принимают нагроможденные на свалке автомобили).

Но мнимая открытость пространства в «Свадьбе» призвана показать не просто разруху, а психологический упадок как хозяев дома, так и собравшихся на праздник гостей (рис. 4). Декорация в спектаклях М. Колодзая временами выходит за пределы одного только сценического пространства, попеременно базируется на предмете, костюме.

Это становится приближением зрителя к действию, иными словами, «открытием» пространства и умножением точек зрения с целью преодолеть застывшее восприятие, распределить публику вокруг, а иногда и внутри театрального спектакля. М. Колодзей в этом случае подчинял актера нуждам сценографии, включая его в уже созданное сценическое пространство.

В искусстве Колодзая-сценографа доминируют две основных линии. Одна из них непосредственно связана с содержанием спектакля, вторая выходит за его рамки, апеллируя к искусству ранних эпох в основном через библейских персонажей или героев польской истории. Его Зло, подобно библейским чудовищам из «Искушения святого Антония», не всегда антропоморфно. Помимо этого, сцену и зрительный зал объединяет и одновременно разделяет еще одно измерение — временное, соотношение сценического действия с реальным временем. В сценографии Колодзая эту функцию выполнял один из часто повторяющихся элементов — часы, атрибут Времени в космическом значении этого слова. Часы фигурируют как в его сценографии, так и на некоторых рисунках.

В то же время собственно пространство приобретает символическое выражение, поскольку там присутствуют не предметы, а только

их обозначение. В пространство собственных спектаклей или выставок он зачастую помещал свалку, нечто уплотненное, стиснутое, символизирующее хаос. Но из этой свалки, как в спектакле «Кладбище автомобилей» Ф. Аррабаля (1972), может вырасти распятие, и тогда вся сценография приобретает вневременное измерение.

Пространственные разграничения дифференцированы в зависимости от содержания спектакля, они могут быть не только горизонтальными, но и вертикальными, захватывать не только пространство, но и время. В «Польских Фермопилах» Т. Мичинского (1970) при помощи разных уровней сцены разграничивается время действия. В «Трагедии о богаче и Лазаре» (1968) разноуровневое пространство делится на рай, ад и земной уровень. Функционально этой цели могут служить многочисленные лестницы или их изображения. Одна из тем лабиринта — лестница, ведущая в никуда. В 1984 г. «Скрипач на крыше» Ю. Штайна сценографически представлен в виде репродукции работы М. Шагала с одноименным названием. На сцене изображен еврейский городок, двухъярусный мир которого пронизывает лестница, устремленная ввысь, в небеса. Эта сценография М. Колодзая считается одной из лучших (рис. 5).

Временами М. Колодзей исходил из тезиса о том, что пространство — это пустота, и стремился его заполнить за счет перенасыщенности, которая должна передавать смятение и беспомощность персонажей. Насколько можно судить по сохранившимся эскизам декораций, это характерно для спектакля 1978 г. по пьесе Т. Мичинского «В полумраке золотого дворца, или Царица Теофану». Вертикальные поверхности декораций переполнены изображениями противостоящих друг другу персонажей, в результате чего создается впечатление переполненности сцены. В этом спектакле перед зрителем предстают два противоположных мира — чудовищ и святых, рай и ад. Чудовища ада впоследствии перекочевали в поздние рисунки Колодзая, на темы концлагеря.

Еще одним качеством лабиринта является создание эффекта «вечного возвращения», повторения ситуации, движений, жестов находящихся в этом пространстве людей [14, с. 504]. Онтологический смысл «вечного возвращения» подробно анализируется в книге: [4]. Это выражено также в фильме Ж. Деланнуа «Вечное возвращение» по сценарию Ж. Кокто (1943). Сюжет фильма — история Тристана и

Изольды, перенесенная в начало XX в. В фильме цитируется тезис Ницше о вечном возвращении из его работы «Так говорил Заратустра». Однако у Ницше эта идея изложена достаточно неопределенно и допускает противоречивые толкования.

Именно так можно оценить обыгрывание М. Колодзеем значения собственной фамилии¹, при котором показ колеса оказывается символом бесконечного повторения, колеса Сансары. Этот эффект неоднократно проявлялся в жизни М. Колодзеев начиная с юношеских лет. Согласно его воспоминаниям, после оккупации Польши он и его лицейские товарищи предприняли несколько попыток пересечь польскую границу и примкнуть к польскому Сопротивлению, которое создавалось тогда во Франции. Но каждая из этих попыток заканчивалась возвращением и в конечном итоге привела молодых людей в концлагерь.

Основной смысл этого изображен на одной из картин выставки: в нижней ее части идут лицеисты, стремящиеся объединиться силами Сопротивления, в то время как белый конь с уланскими крыльями, пронзенный стрелами, сбрасывает всадника, головой вниз летящего в концлагерь. Белый конь и крылья — символы польского патриотизма. Еще один символ Польши — орел, в верхней части рисунка он несет книгу с названием «Апокалипсис». Все эти элементы в творчестве Колодзеев повторяются достаточно часто, являясь наряду с изображением страданий Христа постоянной темой освобождения Польши (рис. 6).

Для самого М. Колодзеев время радикально повернулось вспять после 1992 г., когда, пережив тяжелую болезнь, он, по собственному утверждению, вновь «вернулся к Освенциму», стал рисовать серию воспоминаний, впоследствии объединенных под названием «Клише памяти. Лабиринты». Это было двойное возвращение — к собственной молодости (в момент ареста М. Колодзеев было 19 лет) и к ужасам концлагеря — на рисунках создается при помощи обращения к лагерным стереотипам.

Так или иначе представлено повторное «проживание» концлагеря. Этой цели прежде всего послужил двойной автопортрет, показы-

¹ Koło — по-польски означает «колесо». Фамилия Kołodziej переводится как «колесник, колесных дел мастер».

вающий два лица одного человека, вначале лагерного заключенного, затем уже немолодого современника художника (рис. 7).

Лагерный автопортрет Колодзей считал маскировкой себя истинного, интерпретируя подчеркнуто пустой взгляд как элемент самозащиты, атрибут отстраненности. Это был, по его словам, испытанный прием утаивания, сокрытия одного в другом, к которому Колодзей часто прибегал в концлагере. Ситуация концлагеря ставила под сомнение идентичность заключенного, создавала угрозу ее потери. Существенно более открытым представлен портрет пожилого человека, на котором притворство отсутствует, лицо выражает то, что, по мнению Колодзей, является самым трагичным — жизнь становилась притворством. Общая черта этих работ — показ отчуждения человека от привычной связи поколений, деформации времени. Поэтому, хотя, на первый взгляд, корректировке подлежало только представление о смерти, на практике это означало и уточнение понятия жизни через соотнесение с ее отрицанием, даже с последствиями этого отрицания — бессмертием или забвением. Однако рисует Колодзей это одновременно.

Двойное изображение неоднократно повторялось в меняющемся контексте и создавало впечатление одновременного функционирования разных пластов подсознания. В одних случаях портрету старшего Колодзей сопутствовала безликая маска Колодзей-заключенного, в других эти два человека, старый и молодой, пытались по очереди помочь друг другу в трудных лагерных ситуациях. Подобный двойной смысл он в бытность свою сценографом искал в общем постановочном пространстве и в работах «людей сцены», а затем перенес в рисунок.

Пожалуй, наиболее ярко это выражено в рисунке с надписью по-немецки «Ура, я снова здесь!». Так полагалось кричать пойманным беглецам, сопровождая возгласы барабанным боем. В итоге несостоявшегося беглеца забивала насмерть охрана концлагеря.

Иногда эти портреты множились, лицо Колодзей было у всех изображенных на рисунках. Один из таких рисунков изображает сцену Голгофы. Если учесть, что на Голгофе распяты Христос и два разбойника, это единое лицо можно трактовать как множественность ипостасей одного человека, сочетания в нем добра и зла. М. Колодзей

стремился показать в своих рисунках, как переплетаются эти черты (рис. 8).

Таким же образом в творчестве М. Колодзая представлена проблема самоидентификации, в том числе через карикатуру. Человек потерял в огромности мира, не может найти собственный путь, отыскать какой-то выход. И единственный эффект усилий, которые человек предпринимает для преодоления этой ситуации, умножая свое присутствие во времени и пространстве, — это показ абсолютного отсутствия связи между его нынешней ситуацией, какой бы она ни была и как бы часто она ни повторялась, и конечным пунктом, которого он старается достичь.

Бесконечное умножение себя самого, как полагает Ж. Пуле, — это мученичество, в основе которого лежит вечное сознание поражения [14, s. 504]¹. Множить себя — значит бесконечно повторять образ собственного Я, которое ищет себя и никогда не может найти. Заблудившийся человек множит усилия, чтобы перестать таковым быть.

Человек постепенно перестает быть автономной личностью и становится полностью поглощенным концлагерем. Он уже не осознает себя заблудившимся, но считает, что и правда достиг конечного пункта. Он отказывается от всех усилий и прощается со всеми иллюзиями. И сама территория лагеря выглядит так, что человек должен утратить всякую надежду на освобождение. Тюрьма в этом случае находится внутри человека. И углубиться в себя равноценно сошествию в ад, поскольку может означать осознание зла в человеке. Однако это не всегда означает погружение в пустоту, напротив, это может стать попыткой контакта с внутренним миром человека.

Зрительное умножение образов или отражений достигает пика при изображении массы заключенных. Все они, за исключением М. Кольбе и временами самого Колодзая, на первый взгляд выглядят на рисунках абсолютно идентичными и предстают как бесконечная череда отражений одного и того же. Свое изображение он выделяет из остальной массы, всегда сопровождая его лагерным номером. Иногда вместо изображений он пишет номера заключенных. Но идентификационный показатель все же остается — это глаза, которые четко прописаны у одних заключенных и заменяются пустыми глазницами у других или становятся белыми, закатившимися у мертвых.

¹ Это суждение может быть одной из интерпретаций концепта Ницше.

В ситуации лабиринта то же происходит со временем: время жизни и смерти, время на остановившихся часах безгранично, человеку охватить это невозможно. Колодзей поэтому часто его пытается изобразить. Воображаемое время находит выражение в пространстве как в чем-то непреодолимом. Глубина пространства (лестницы, коридоры) является аллегорией глубины времени.

Пластическое воображение М. Колодзея было настолько экспрессивным, что могло изменить интерпретацию спектакля, создать свое видение, независимое от режиссерского. Это становилось возможным, поскольку сценография — это не только наука, но и искусство организации сцены и в целом театрального пространства. В XX в. она претерпела довольно существенные изменения, перестала быть простой иллюстрацией драматического текста. Она стала определять самую ситуацию высказывания, реализовать взаимодействие между текстом и пространством.

В этих условиях сценограф становится автономным в своем стремлении выразить соотношение театра и зрителя, он может теперь внести собственный вклад в сценическое решение спектакля, дополнить режиссерскую интерпретацию пластической экспрессивностью. Воздействовала на работу М. Колодзея и его первоначальная подготовка художника, максимально проявившаяся в стремлении к синтезу стилей, к обильному художественному цитированию и использованию символики [9, с. 5; 16, с. 9]. Он все время настаивает на знаках-символах, которыми оперирует, стремясь при помощи условного языка ранних эпох стать максимально понятным современному зрителю. Колодзей употребляет термин «знак-символ», вероятно, потому, что в его рисунках осуществляется постоянный переход от одного значения к другому, от конкретики знака к универсальности символа, от адресата к адресанту. Что же касается смыслов, в основном они двойственны, а это в каждом конкретном случае позволяет множественность толкований. Иными словами, проблема лабиринта и выбора остается прежней.

Многие его сценографические работы отсылают к лагерному периоду, а рисунки концлагерной тематики аксиологически обращены к харцерским идеалам ранней юности, практике сценографии. В конечном итоге можно говорить о своеобразном инобытии автора, при котором конкретное время и место его пребывания не носят опреде-

ляющего характера. Жизнь и творчество М. Колодзая пространственно расходятся. Так, в течение практически всей жизни мысленно он не расставался с концлагерем. Категории пространства и времени, как и их трансформации, максимально представлены не только в работах М. Колодзая, но и в самом ощущении им жизни.

В соответствии с законами сценографии, авторские впечатления от концлагеря, его последующий опыт и история искусства перемежались, создавая цикл, — поток сознания. Ему было важно, чтобы то, что он рисует о прошлом, было понятным сегодня. Колодзей одновременно находился и вне, и внутри исследуемого пространства, представал не просто в качестве автора, он был постоянным участником изображаемых событий, и везде в этом случае на изображениях фигурировал его лагерный номер — 432. Темой его творчества оказываются последовательно искушение, страдание, апогей которого — страсти Христовы, мученическая смерть и затем оплакивание. На этом фоне существует человек, занятый лабиринтом своей души, вопросом самоидентификации. Лабиринт становится приемом интерпретации личности.

Во всех случаях под лабиринтом понимается не просто реальное запутанное пространство, из которого нет выхода. Отсутствие выхода может быть чисто психологическим, а не физическим восприятием пространства, в котором оказывается человек и которое в реальности вовсе не является лабиринтом. Это еще и вопрос пространства души человека, потерявшего смысл жизни и органичное восприятие своего в ней места. Собственно, лабиринт — вариант пограничного состояния, это гроза утраты человечности, гуманности теми, у кого они изначально были.

В целом вопрос заключается в выборе человека, попавшего в пространство лабиринта.

Мир в его произведениях был практически всегда дуалистичным, параллельно добру в нём с необходимостью присутствовало и по большей части доминировало зло, представленное как конкретными его носителями, так и абстрактными сущностями, вызывающими в памяти произведения А. Дюрера, М. Грюневальда, И. Босха. Проблема выбора, таким образом, оказывалась экзистенциальной, существовала всегда. Интерпретируемое им зло, подобно библейским чудовищам из «Искушений святого Антония», не всегда антропоморфно.

Для этого совсем не обязательным было пребывание в концлагере, лабиринт сопровождал его повсюду.

1. Бадью А. Этика. Очерки о сознании зла. СПб., 2006.
2. Беттельхейм Б. Просвещенное сердце // Человек. 1992. № 3.
3. Франкл В. Человек в поисках смысла. Ч. II. Общий экзистенциальный анализ: Психолог в концентрационном лагере / пер. с англ. и нем. М., 1990.
4. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб. : Алетейя, 1998.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М. : Астрель-Миф, 2001.
6. Kołodziej M. Labirynty Mariana Kołodzieja. Stała wystawa Mariana Kołodzieja — Oświęcim-Harmęże. Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum Zakon oo. Franciszkanów (OFMConv.). Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Pelplin-Oświęcim, 2003.
7. Labirynty polskiego teatru. Polskie wystawy na Praskim quadriennale scenografii i architektury teatralnej 12–29 czerwca 2003. Bielsko-Biała, 2003.
8. Mariana Kołodzieja prawdziwy życiorys/ //Kołodziej M. Pod kreską: Mariana Kołodzieja portret własny. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, 2005.
9. Matynia A. Kołodziej malarz // Kołodziej w skali 1:20, katalog wystawy w Muzeum Opatów. Gdańsk-Oliwa, 1990.
10. Matynia A. Teatr swój widział ogromny... Kilka dywagacji o wizjach scenicznych Mariana Kołodzieja // Marian Kołodziej: Teatrum witaе. Gdańsk: MNG, 2014.
11. Mokrzycka-Pokora M. Marian Kołodziej // Kultura polska: Sylwetki. teatr. Marian Kołodziej . [2006]. URL: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_kolodziej_marian
12. Oświadczenie. Relację sporządziła J.Kupiec. Relację złożył M.Kołodziej. Oświęcim /Kołodziej/ Dział Archiwum. 3561 №180775. T. 160. S.1–64.
13. Pawełczyńska A. Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia. Warszawa: Test, 2004.
14. Poulet G. Piranesi i romantyczni poeci francuscy // Poulet G. Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne. PIW, 1977.
15. Słojewska-Kołodziej H. Twoja droga przez Labirynty Mariana Kołodzieja, Przewodnik, Gdańsk-Harmęże, 2008.
16. Wendrychowska M. Forma owarta. Szkic o plastyce teatralnej Mariana Kołodzieja // Kołodziej w skali 1:20, katalog wystawy w Muzeum Opatów. Gdańsk-Oliwa, 1990.
17. W tym mieście odnalazłem siebie. Interview z Marianem Kołodziejem. Rozmawiali: Brand Monika, Radwański Rafał. //City magazine. 2000. Listopad.